

Andrzej Zawadzki

Acheiropoietes – mimesis doskonała?

ABSTRACT. Zawadzki Andrzej, *Acheiropoietes – mimesis doskonała?* [Acheiropoietes – perfect mimesis?]. „Przestrzenie Teorii” 21. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 211-217. ISBN 978-83-232-2740-3. ISSN 1644-6763.

The paper deals with the topic of an *acheiropoietes* (an image “not made by hands”) and, more broadly, with the motif of the so-called true or natural image. Such images were known to ancient Greek thinkers (Dionysius of Halicarnassus and Plotinus), but their importance grew significantly in the Christian theology of icons which treated Christ as the perfect image of His Father. In modern times true images mostly function in folklore and they are also referred to in modern art. From the perspective of the philosophy of representation, a true image is an interesting utopia of perfect mimesis – it comes into being in a natural, not artificial way, whereas a copy is regarded as equivalent to the original.

Pojęcie *acheiropoietes* zawarte w tytule artykułu oznacza dosłownie rzecz, która nie została uczyniona ludzką ręką i odnoszone jest do pewnej klasy obrazów, czy szerzej – przedstawień, którym przypisuje się albo tak czy inaczej pojętą genezę niezwykłą, nadzwyczajną, „cudowną” (pochodzenie z nieba), albo też powstanie, by tak rzec, „samoczynne”, automatyczne, na zasadzie mechanicznego odcisku dokonanego za życia modelu. Tak określone pochodzenie tych obrazów wyłącza je niejako ze sfery ludzkiej twórczości kulturowej, jeśli pojmujemy ją, najszerszej, jako wytwarzanie pewnych złożonych artefaktów (a zatem, jak wskazuje sama etymologia, dzieł czy przedmiotów powołanych do istnienia przez *ars*, *techné*, *kunst*, sztukę itd., czyli ludzką *praxis*) i nadaje im status szczególny, wyróżniony. Przy czym, co interesujące, przekazy o „niebiańskim” pochodzeniu obrazów „cudownych” zdają się sytuować je powyżej porządku ludzkiego i wskazują na ich wyższy stopień doskonałości w stosunku do dzieł ludzkiej ręki, zaś pochodzenie odciskowe przeciwnie – poniżej tego porządku. Mechaniczny odcisk nie mieści się bowiem w sferze ludzkiej intencjonalności, wytwórczości, *inventio* i przynajmniej od czasów nowożytnych był zaliczany do praktyk pomocniczych, drugorzędnych, niekiedy wręcz zabójczych dla prawdziwego opus, o czym świadczy choćby dokonany przez Vasariego podział na sztuki wyzwolone, będące gwarancją autentyczności, niepowtarzalności i estetycznego charakteru dzieła, oraz mechaniczne, o charakterze nieestetycznym, reprodukcyjnym, seryjnym¹. W obu przypadkach jednak geneza obrazu buduje i podtrzymuje mit jego „prawdziwości”, nawet jeśli jest on różnie pojęty.

¹ Na ten temat zob. książkę G. Didi-Hubermana *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris 2008.

Do obrazów prawdziwych, oprócz *acheiropoietes* zaliczyć można veraikon (nazwa powstała w wyniku homonimicznego utożsamienia ewangelicznej Weroniki z łacińskim wyrażeniem *vera icon*, obraz prawdziwy²), mandylion (obraz twarzy Chrystusa odbity na chuście, ale nienoszący śladów męki i związany z legendą o królu Edessy Abgarze), epitafion (całun z przedstawieniem Chrystusa w grobie), obraz z Kamuliany, który znalazła w studni w swym ogrodzie pewna niechcąca uwierzyć w Chrystusa poganka, czy „autentyczny” portret Matki Boskiej, którego autorem miał być św. Łukasz Ewangelista, a według niektórych przekazów miała dokończyć sama Madonna³.

Powstanie nowożytnego porządku reprezentacji (Heidegger, Foucault, Judovitz), w którym podstawową funkcję pełni podmiot traktujący świat jako swe przedstawienie, spowodowało zasadniczą rekonfigurację problematyki obrazowości; obrazy „przesunęły się” z pola teologii w pole estetyki i przestano od nich wymagać tego, by służyły uobecnianiu boskości. Fakt ten doprowadził, w konsekwencji, do tego, że obrazy prawdziwe stały się „dziwnymi obrazami” (*imagines insolitae*, jak powiada Joanna Tokarska-Bakir), pewnymi osobliwościami, przeżytkami dawnego rozumienia obrazu, jego roli i prawdziwości. Współcześnie obrazy te funkcjonują, jak się zdaje, na dwa zasadnicze sposoby: albo w podświadomości kultury nowoczesnej, i to zarówno w obiegu folkloru, jak i kultury popularnej, jako pewne nieracjonalne i zepchnięte na margines świadectwa przednowoczesnych konceptualizacji mimetyczności, czy też reprezentacji, ujawniające się niespodziewanie w myśl reguły powrotu stłumionego; albo też zostają wchłonięte w obieg współczesnej kultury, gdzie podlegają niekiedy daleko idącym, ale też przez to interesującym reinterpretacjom, które dowodzą ich niesłabnącego potencjału, nawet jeśli przejawia się on w nieoczekiwanych, innych niż źródłowe, kontekstach. Pierwszy sposób funkcjonowania obrazów „prawdziwych” pokazują badania współczesnych antropologów i etnografów, takich jak Joanna Tokarska-Bakir czy David Freedberg. Drugi sposób widoczny jest między innymi w nierzadkich w sztuce dwudziestowiecznej nawiązaniach do veraikonu, *acheiropoietes*, jak też w niektórych ich interpretacjach dokonywanych przez badaczy współczesnej kultury wizualnej. Tokarska-Bakir poddała analizie legen-

² Tradycji tzw. obrazu prawdziwego są poświęcone książki Ewy Kuryluk, *Weronika i jej chusta: historia, symbolizm i struktura „prawdziwego obrazu”*, Kraków 1998 oraz H. Beltinga, *La vraie image. Croire aux images?*, trad. De l'allemand par J. Torrent, Paris 2007.

³ Zob. H. Belting, *Obraz i kult*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 59-91. Do obrazów takich należą też m.in. Całun Turyński, Chusta z Manoppello we Włoszech, uznawana długo za chustę Weroniki i zwana też jako chusta z Kamulli czy chusta z Owiego (zob. K. Aszyk, *Manoppello i Lanciano. Oblicze i serce Boga*, Radom 2012).

dy przechowane przez folklor a dotyczące cudownego pochodzenia obrazów świętych; David Freedberg zajął się przekazami mówiącymi o oddziaływaniu pewnego typu obrazów (głównie religijnych), w których to przekazach wyrażona została wiara w obecność pierwowzoru w odwzorowaniu⁴.

Na osobną uwagę zasługują artystyczne inspiracje tak zwanym obrazem prawdziwym (*Mandyliony* i *Żywioły* Kazimierza Bajka, *Facies* Jana Berdyszaka, *Głowa Chrystusa* Aliny Szapocznikow, cykl przedstawień świętego oblicza Tadeusza Brzozowskiego, *Oblicze Pana* (1988) Teresy Rudowicz, na wpół ludowe „weroniki” Eugeniusza Muchy, *Veraicon II* Aldony Mickiewicz), zwłaszcza te, w których widoczny jest również wątek śladu, na przykład motyw całunu ze śladem – odcisniętym ciałem człowieka u Sadleya (*Wizerunek*, *Całun*, *Veraikon*)⁵; za nawiązanie do *acheiropoiotes* można też uznać niektóre dzieła Ewy Kuryluk, między innymi podobizny rysowane na takich materiałach, jak len, bawełna bądź inne tkaniny, inspirowane odciskami, plamami pozostawionymi przez zranioną skórę⁶.

Wśród współczesnych reinterpretacji *acheiropoiotes* na uwagę zasługują te, które zestawiają go z fotografią. Hans Belting pisze, że w obrazie fotograficznym dochodzi do pojednania obrazu i indeksu, czyli dwóch typów znaku od dawna i głęboko oddzielonych. Klisza fotograficzna realizuje więc marzenie o obrazie prawdziwym, obrazie odcisku, które zaznaczyło się wyraźnie w pierwszych chrześcijańskich obrazach czy przedstawieniach Chrystusa, co do których wierzone, że powstały dzięki fizycznemu kontaktowi z Jego ciałem⁷.

Problematyka *acheiropoiotosu*, czy szerzej – wszelkich tzw. obrazów prawdziwych, jest bardzo obszerna i mieści się na przecięciu wielu humanistycznych dyskursów: teologii, filozofii, estetyki i historii sztuki, historii; na pograniczu wiedzy i wiary (dla niektórych są one bowiem przedmiotem naukowych badań, dla innych zaś – żywym obiektem religijnego kultu); na styku teorii (jeśli pamiętamy o niezwykle subtelnych teologiczno-filozoficznych spekulacjach i dociekaniach intelektualnych,

⁴ Zob. J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy: hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, Kraków 2000; D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005.

⁵ Zob. R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009.

⁶ Jak się zdaje, zaliczyć można do nich, m.in. prace artystki z lat osiemdziesiątych: *Twarz I*, *Twarz II*, *Całun*, *Całun podwójny*, a także *Teatr Miłości* – „Zestaw monumentalnych «ścian» i «kolumn» ze scenami miłosnymi i odciskami rąk maczanych w czerwonej farbie”. Zob. E. Kuryluk, *Ludzie z powietrza. Retrospektywa 1959–2002. Instalacje, fotografie, rysunki, obrazy*, Kraków 2003, s. 89.

⁷ Zob. H. Belting, *La vraie image...*, s. 91-96.

które wokół nich narosły) i praktyk społecznych (takich jak różne formy czci, pielgrzymki, modlitwy, czy przeciwnie – zachowania obrazoburcze). W tym miejscu ograniczę się do skrótowego zarysowania kilku tylko problemów szczególnie istotnych z punktu widzenia mojego szkicu, którego celem jest próba odpowiedzi na pytanie, na czym polega mimetyczna „doskonałość”: wskazanej tu klasy obrazów.

Obrazy prawdziwe mają podwójną genezę: grecką i chrześcijańską. Znane są greckie legendy o obrazach pochodzących z nieba (*palladion*). Także w greckich koncepcjach obrazowości – w pewnych wątkach rozważań Platona, Plotyna, Dionizjusza z Halikarnasu – można wyróżnić wątek obrazu, jak też naśladownictwa „naturalnego”, czyli samorodnego, będącego raczej manifestacją/prezentacją samego bytu niż jego reprezentacją i dlatego bliższego sferze *fysis* – natury jako porządku doskonałego bytowo, pełnego – niż ludzkiej *techne*. Do obrazów „naturalnych” zaliczyć można między innymi platoński *eidos*, czyli zarówno wygląd, jak i kształt, postać, wzór oraz ideę rzeczy materialnych, która istnieje w porządku *fysis* (*en te fysei ousa*), tożsamym z byciem w znaczeniu źródłowym, czyli, jak mówi Heidegger – z nieskrytością, wystaczaniem, wschodzeniem⁸, a przeciwstawionym wprowadzie nie wprost sferze *techne* jako takiej (przeciwstawienie to wprowadzi *explicite* dopiero Arystoteles), lecz jej konkretnej odmianie, jaką jest sztuka naśladowcza (*mimetike techne*), zdyskredytowana jako „oszustwo” i „kuglarstwo”. Dalej, zaliczyć można do nich koncepcję obrazu Plotyna, który porównuje rzeczy istniejące naprawdę do przejrzystych i „z siebie widocznych” (*par’auton euoromena*) wizerunków, nie namalowanych, lecz istotnych, a dosłownie będących (*ou gegrammena, alla onta*), czyli mieszczących się w porządku bytu, nie pozoru bądź złudzenia⁹. Wreszcie, w opozycji *fysis* – *techne* mieszczą się dwa rodzaje mimesis, które wyróżnia Dionizjusz z Halikarnasu: naturalny (*fysikos*) i powstający na drodze „katechezy”, czyli ustnego nauczania, oraz dzięki obcowaniu z pierwowzorami (*archetypoi*), które odznaczają się samorodnym (*autofyes*) wdziękiem i krasą, i ten, który jest bliższy przepisom sztuki (*proseches ek ton tes technes paraggelmaton*)¹⁰. „Naturalność” wskazanych obrazów nie znaczy w tym kontekście zgodności z naturą, jej wiernego, lustrzanego odbicia, lecz raczej prawdziwość (w znaczeniu bliższym Heideggerowskiej nieskrytości) i pełnię istnienia, a także

⁸ Zob. Platon, *Państwo. Z dodaniem siedmiu ksiąg praw*, przeł. S. Witwicki, t. II, Warszawa 1958, 597 B; M. Heidegger, *O istocie i pojęciu fysis*, [w:] tenże, *Znaki drogi*, różni tłumacze, Warszawa 1999, s. 228-229.

⁹ Plotyn, *Enneady*, przeł. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, V, 8, s. 308-309.

¹⁰ Zob. Dionysius z Halikarnasu, *Peri Deinarchou*, [w:] Dionysiou Halikarnaseos, *Opuscula*, Lipsiae MCMIV-MCMXXIX, vol. 1, s. 307.

legitymizuje ich szczególny status, wykraczający poza sferę ludzkiej *praksis*.

Kwestia prawdziwości obrazu w całej swej (paradoksalnej) sile została jednak wyartykułowana w pełni dopiero na gruncie myśli chrześcijańskiej. Christoph Schönborn w klasycznej już książce *Ikona Chrystusa* zwrócił uwagę na fakt, że koncepcja obrazu doskonałego, czyli takiego, który paradoksalnie w niczym nie ustępuje doskonałości pierwowzorowi, powstała we wczesnym okresie formowania się chrześcijańskiej teologii (konkretnie u Świętego Atanazego Wielkiego) i pochodzi z koncepcji Syna (Chrystusa) jako współistotnego Ojcu, pełnego obrazu Jego istoty. Oznacza to, że w teologii chrześcijańskiej wyrosły zupełnie nowe koncepcje: obrazowości w ogóle, prawdziwości obrazu oraz relacji obrazu/przedstawienia z pierwowzorem, które nie mogły zostać wypracowane w kulturze greckiej, gdzie zasadniczo obraz funkcjonował jako *eidolon*, *fantasma*, czyli *simulacrum*, zwodniczy pozór, jako „odbłask, słabe odbicie niedosiętego wzorca”¹¹.

Koncepcja obrazu prawdziwego, *eikon* jako pełnego i doskonałego objawienia niewidzialnego Archetypu, ma swoje podstawy w samym tekście Ewangelii, a także w teologii Świętego Pawła: „Jezus zaś tak wołał: «Ten, kto we Mnie wierzy, wierzy nie we Mnie, lecz w Tego, który Mnie posłał. A kto Mnie widzi, widzi Tego, który Mnie posłał»” (J 12, 44-46); „Rzekł do Niego Filip: «Panie, pokaż nam Ojca, a to nam wystarczy». Odpowiedział mu Jezus: «Filipie, tak długo jestem z wami, a jeszcze Mnie nie poznałeś? Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca. Dlaczego więc mówisz: ‘Pokaż nam Ojca?’»” (J 14, 8-10).

W Pawłowym liście do Kolosan natomiast (1, 15) Chrystus zostaje określony jako obraz Boga niewidzialnego, zaś w liście do Hebrajczyków (1, 1) jako „odbłask Jego chwały i odbicie Jego istoty”. Relacja Jezusa jako wizerunku do Boga jako (pierwo)wzoru ma więc aspekt obrazowy, ikoniczny; wątek ten podejmie także i rozwinie późniejsza refleksja teologiczna.

We wczesnym okresie patrystyki zagadnienie obrazu prawdziwego jako problemu teologicznego, a szczególnie trynitarnego, stało się przedmiotem rozważań świętego Bazylego Wielkiego (331–379), które wywarły bardzo duży wpływ także na późniejsze koncepcje ikony jako obrazu „sztucznego”. Traktat Bazylego *O Duchu Świętym* pisany był w kontekście jego polemiki ze zwolennikami Eunomiusza, którzy twierdzili, że Syn nie jest podobny (gr. *anomoios*, stąd określenie anomianie) do Ojca¹².

¹¹ Ch. Schönborn, *Ikona Chrystusa*, przeł. W. Szymona, Poznań 2001.

¹² Przekł. i przyp. A. Brzóstkowska, wstęp. ks. J. Naumowicz, Warszawa 1999, s. 84, przyp. 16.

Kapadocki teolog, argumentując na rzecz zarówno jedności, jak i równości Osób Trójcy Świętej opisuje ich relacje w sposób, który można by określić jako *mimesis* doskonałą. Syn jest doskonałym obrazem Ojca, co znaczy, że zarówno zachowuje odrębność od prototypu (jako *wizerunek*), jak i stanowi z prototypem jedno (jako *wizerunek doskonały*), gdyż Ojciec wyraził się całkowicie w Synu. Oto, jak się zdaje, sama istota wspomnianego wyżej paradoksu obrazu doskonałego. W tym właśnie miejscu argumentacji Bazylego pada jedno z najważniejszych dla późniejszej teologii ikony stwierdzeń, cytowane między innymi przez sobór nicejski II, który po prawie stu latach sporów o obrazy potwierdzi ortodoksyjność ich kultu: „Dlatego cześć oddawana wizerunkowi przechodzi na prototyp. Ten zatem, który tutaj jest wizerunkiem przez naśladownictwo, tam jest Synem z natury. I tak jak dla twórców podobieństwo [wyraża się] w kształcie zewnętrznym, tak dla Bożej natury, która jest niezłożona, jedność mieści się we wspólnocie boskości”¹³.

Koncepcje te zostały rozwinięte przez bizantyjskich teologów ikony, takich jak Jan z Damaszku, Nikefor czy Teodor Studyta, korzystających z greckiego podziału na obraz naturalny i sztuczny. Dokonany przez nich na potrzeby antyikonoklastycznej argumentacji podział na ikonę naturalną (*eikon physike*) jako określenie samego Jezusa oraz ikonę sztuczną (*eikon technete*), czyli obraz tworzony ludzką ręką i godny tylko czci (*proskynesis*), a nie uwielbienia (*latreia*), jest rozwinięciem podstawowej dla całej greckiej filozofii opozycji *physis* – *techné*, natura – sztuka czy też kunszt. „Naturalność” obrazu, znana już myśli greckiej, zostaje tu zrównana z jego „doskonałością”, czyli, jak była o tym mowa wyżej, koncepcją rozwiniętą w pełni przez myśl chrześcijańską. Określenie ikona naturalna można stosować tylko do Chrystusa jako Syna Bożego, ponieważ jest on współistotny Ojcu. Jest to więc jedyny przypadek równości prototypu i jego odwzorowania, a równość ta jest wyrażona i gwarantowana przez relację bycia obrazem, odbiciem istoty Ojca.

Przywołałem te dawne, teologiczne konteksty dlatego, że subtelne rozważania ojców Kościoła, przeniesione na teren koncepcji obrazu i mimesis, pozwalają sformułować tezę, iż obraz prawdziwy jest zarazem modelowym przykładem *mimesis* doskonałej, jak i dowodem na to, że owa doskonałość jest ideą kryjącą w sobie wiele sprzeczności, czy też aporii, i to zarówno o charakterze estetyczno-artystycznym (używając dzisiejszych kategorii, anachronicznych w stosunku do interesującej mnie tu odmiany obrazów), jak i filozoficzno-antropologicznych. Obraz prawdziwy, doskonale naśladowanie jest zarazem, jak twierdzili teolodzy, odwzorowaniem prototypu, jak i samym prototypem, innymi słowy –

¹³ Tamże, s. 146.

i obrazem, i tym, do czego obraz odnosi; jest obrazem (czyli znakiem ikonycznym), ale też odciskiem (znakiem indeksalnym); odsyła do sfery „idealnej” (na co wskazują legendy o pochodzeniu z nieba), jak i materialnej (jako odcisk styka się bezpośrednio z tym, co cielesne); mieści się zarówno w tych rozumieniach mimesis, które bliższe są prezentacji, manifestacji, partycypacji (uobecnia bowiem wcielonego Boga), jak i w tych, które traktują naśladowanie jako tworzenie podobieństw (odcisk jest bowiem kopią idealną, odwzorowaniem „jeden do jeden”); funkcjonuje w porządku kultury, ale jest traktowany jako część porządku natury.

J. Hillis Miller powiedział trafnie, że niemożliwości są materiałem, z którego „zbudowane” są wielkie wiersze¹⁴. To samo, jak sądzę, można powiedzieć o wielkich obrazach. Faktycznie, wydaje się, że mimesis doskonała to ideał ufundowany jedynie na własnej niemożliwości i jest to chyba jej najtrafniejsze określenie; prawdziwy obraz oznaczałby bowiem nieuchronnie śmierć obrazu, a perfekcyjne naśladownictwo – kres wszelkiej naśladowczej aktywności. Wydaje się jednak, że ten głęboki paradoks, zasadnicza niemożliwość okazały się niezwykle płodne i nadały kierunek oraz dynamikę całemu właściwie zachodniemu myśleniu o obrazowości i mimetyczności. Od jego chrześcijańskich początków i teologicznej koncepcji Bożego Syna, będącego i obrazem Ojca – prototypu i, dzięki współistotności z Ojcem, samym prototypem; aż po dekonstrukcję, która w swym języku nazwała te sprzeczności nierozstrzygalnikami, pokazując suplementacyjny charakter mimesis: jednocześnie gorszej od pierwowzoru i wtórnej wobec niego, jak i niezbędnej do tego, by pierwowzór mógł zaistnieć w pełni swej „oryginalności”, prawdy, doskonałości.

¹⁴ Zob. J. Hillis Miller, *Krawędź: współczesne badania literackie na rozstajach*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 162.